

**ESPECTROS DA TRADIÇÃO NA FICÇÃO BRASILEIRA: ESCRAVIDÃO,
VIOLÊNCIA E AUTORITARISMO E SEUS FANTASMAS CONSISTENTES NAS
OBRAS *A MENINA MORTA*, DE CORNÉLIO PENNA, *LAVOURA ARCAICA*, DE
RADUAN NASSAR**

Felicio Laurindo Dias¹

RESUMO: Este artigo analisa os vestígios da escravidão, do patriarcalismo e das formas de autoritarismos presentes na composição espectral no romance brasileiro. A partir da leitura da obra *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, e *Lavoura arcaica* (1982), de Raduan Nassar, elegemos como motor teórico as reflexões de Jacques Derrida em torno da espectralidade, sobretudo em *Espectros de Marx* (1994), livro no qual o filósofo interpreta o passado sob o crivo da dívida e da herança, dois temas que se apresentam como forças motrizes dessas obras. Com efeito, articularemos a dimensão histórico-fantasmagórica dessas obras aos rastros e aos fantasmas da escravidão, da violência e do autoritarismo que se solidificam na história da América Latina e persistem assombrar o nosso presente.

PALAVRAS-CHAVE: Espectralidade; Cornélio Penna; Raduan Nassar; Literatura brasileira.

ABSTRACT: This article analyzes the traces of slavery, patriarchy and the forms of authoritarianisms in a spectral composition in Brazilian novel. By reading the novel *A menina morta* (2001), by Cornélio Penna, and *Lavoura arcaica* (1975), by Raduan Nassar, we have elected as theoretical motor the reflections of Jacques Derrida around the spectrality, especially in *Espectros de Marx* (1994), a book in which the philosopher interprets the past through the sieve of debt and inheritance, two themes that present themselves as the driving forces of these works. Indeed, we will articulate the historical-ghostly dimension of these works to the traces and the ghosts of slavery, violence and authoritarianism solidified in the history of the Latin America and which is still haunting our present.

KEYWORDS: Spectrality; Cornélio Penna; Raduan Nassar; Brazilian literature.

Introdução

A experiência espaço-temporal vivida durante os séculos XX e XXI alteraram completamente as relações do sujeito com as formas de estar no mundo e de produção cultural. Na esteira do Cinema, da Literatura e da Televisão, sob os jogos de imagens advindos dessas produções, simulações e simulacros, nos encontramos diante de narrativas que nos contam uma história de colapso e horror mundial, expressa por 31 anos de guerra, que se reproduz nas mais diversas formas de expressões artísticas e modos de resistência e defesa da vida, ainda que de maneira diluída e etérea. O capitalismo global e as suas consequências políticas, culturais e socioambientais são explorados em recentes produções que abarcam problemas históricos no tocante às tragédias produzidas pelo século XX, considerado pelo

¹ Doutorando em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Mestre em Teoria da Literatura pela UERJ. E-mail: felicio-dias@hotmail.com. Acesso para o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/8340812830320859>.

historiador Eric Hobsbawm, em *Era dos Extremos* (1995), um século traumaticamente dos extremos. A violência é, portanto, restituída na sua dimensão estrutural e como elemento fundante do “pacto social” que parece não ter conseguido encobrir o inchaço de tragédias históricas e sociais que se inscrevem nas narrativas dos que sobrevivem a esse século. Ao tratar do passado como motor da problematização histórica, recorro à ideia de espectros, fantasmas, ruínas, vestígios e fragmentos, reconhecendo uma linha de pensamento crítico da modernidade tardia disseminada com vigor ao longo do século XX.

Essas questões evidentemente respigam e impactam os momentos decisivos de transformação política e do processo de formação do Estado Nacional na história do Brasil, e reverberam nos discursos inflamados e não superados sobre a ideia de nação, nacionalismo e patriotismo. Ainda, é preciso lembrar de como ressoou no Brasil os estilhaços da crise de 1929, que também antecederiam momentos tensos das movimentações da revolução de 1930 e todo o contexto de polarização entre as orientações de guerrilha da esquerda brasileira no contexto político da época. O momento era de embate direto e de encarar as ações de cunho conservador dos que temiam uma possível organização da classe trabalhadora e disseminavam alardes sobre um suposto golpe comunista no país.

Dentro de todo esse contexto, na contramão de escritores talvez mais radicais em seus posicionamentos políticos, a composição de *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, parece tomar outros caminhos, a saber: questões sociais, históricas e políticas são concentradas numa estrutura narrativa cujo jogo textual e estratégias arquitetadas corroboram no embate das contradições e das complexidades dos papéis sociais. Para Luiz Costa Lima (1989), *A menina morta* seria a perfeita representação de como a ordem patriarcal está diretamente ligada à interdição do fluxo entre os eventos históricos e os efeitos psicológicos. Dessa maneira, diferentemente de obras clássicas como as de Virginia Woolf, William Faulkner e Marcel Proust, cujos eventos materiais eram convertidos em repercussões psicológicas, na obra de Penna as relações entre interioridade e exterioridade são problematizadas de forma radical. As interdições e as tentativas de apagamento dos rastros dos eventos históricos se dão no nível de poderes e circuitos de violência que não estão no campo da visibilidade, mas num Estado Fantasmático.

A leitura da obra pode assumir um caráter desconstrutor da projeção de uma história ideal e triunfante de Brasil. Ao tratar dos espectros do sistema escravocrata e expor o pacto de

falsa amenidade e normalidade que a alforria dos escravos trouxe às relações de exploração, os efeitos do período abolicionista e suas problemáticas incidem no momento de dispersão e estranhamento no núcleo de uma família tradicional. A base do patriarcalismo e dos códigos morais, econômicos e ideológicos que regiam a família e as relações com os escravos eram assentados pelo modelo de progresso e prosperidade econômica europeia, cuja euforia era mais do que representativa nos moldes da exploração da mão de obra escrava.

A literatura de Penna, por assim dizer, em sua singularidade com outras obras da época, está sob a mira daquilo que Wander Melo Miranda, em *Nações Literárias* (2010), bem afirma: uma literatura que não se resume a um arquivo morto, mas uma literatura ativa e que pensa a perda do continuum da história. Por isso mesmo, nessa perspectiva de descontinuidade, é possível pensar que o elemento espectral retoma dogmas e fundamentos que serviram para as bases da máscara intitulada de neocolonialismo, que estabelece uma série de valores de dominação, subordinação, soberania da metrópole e traços irreparáveis do imperialismo na sustentação do capitalismo global, e está presente na ficção da década de 1930 no Brasil. Nesse sentido, *A menina morta*, de Cornélio Penna, e *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, às sombras dos acontecimentos, conseguem nomear os ciclos de violência que não somente permanecem na nossa cultura, mas que também se constituem de formas de gerir organizações de vida a partir da naturalização das heranças violentas da colonização, da escravidão, do patriarcalismo e das formas de ordem nos núcleos familiares.

Raduan Nassar, em *Lavoura arcaica*, articula a representação de um mundo mais simbólico, numa escrita permeada de metaforicidades, a partir dos microcosmos conjugal e familiar que são atravessados por mecanismos de poder e violência circunscritos ao núcleo central da trama, ecoando e ressoando rastros do autoritarismo e das políticas ditatoriais do regime militar no Brasil (1964-1985). A obra, dentro de seu jogo interno extremamente polissêmico, requer um rigor e cuidado teórico na abordagem que precisamos antecipar: não se trata de um romance apenas sobre a família patriarcal, ou sobre violência de gênero, ou mesmo sobre os ciclos de violência que circunscreviam a feitura da obra, mas sim de um romance às sombras dessas questões, e que cuja arquitetura textual e semântica está na abertura para múltiplos modos de adentrar ao texto nassariano. Nesse caso, observa-se, na narrativa de *Lavoura arcaica*, a presença de alegorias históricas e políticas a serem escavadas devido à impossibilidade de uma literatura de denúncia explícita no contexto de repressão

pós-64 e pós-68, cuja forma de expressão não poderia ser a acusação direta à brutalidade da política brasileira, mas uma estrutura que escapa do factual e representa, no bojo da obra, marcas políticas e históricas percebidas sob as formas de espaços, objetos e relações privadas. Apesar das aproximações que podem ser estabelecidas com a obra de Nassar, *A menina morta* carrega uma série de particularidades que torna a leitura comparativa ainda mais desafiadora e reflexiva. A partir dessa organização composicional e estética, os conflitos e tensões desencadeadas na fazenda do Grotão, nas redondezas do Vale do Paraíba do Sul, ampliam, quase que em forma de uma fotografia de difícil inteligibilidade, o cotidiano dos membros de uma família no período de 1860, no auge da cultura do café e suas relações com a casa grande e a senzala.

O espectro da menina morta ou os espectros da tradição

A menina morta, de Cornélio Penna, nos convida a adentrar a casa do Grotão e tentar enxergar pelos véus translúcidos das cortinas de suas grandes janelas algo de seus espaços interiores que envolvem um certo mistério. A narrativa em si não consiste num romance documental sobre a escravidão, mas numa obra acerca dos fantasmas da tradição, que engloba, principalmente, os espectros da tradição escravagista. A reflexão que as arquiteturas simbólicas produzem faz parte da análise crítica e fundamental acerca do que permanece desses espectros e suas consequências na vida comum. Ali, tudo aparece de maneira dissimulada e ruinada, sob a forma nebulosa com que um espectro se deixa captar, como um relampejo entre as sombras e o velamento com que a casa grande abriga seus residentes. Como o próprio título já indica, a narrativa gira em torno da sombra de uma memória filial, de um corpo desusubstancializado, que é a ausência presente do morto: nem corpo, nem alma, uma coisa de difícil nomeação. Já de início, somos guiados pelo tom mórbido e melancólico da trama, cujas primeiras páginas parecem girar em torno da confecção do vestido da menina morta antes de seu velório:

Estavam na sala de costura da fazenda de altas paredes caiadas onde se encostavam dois armários de jacarandá escuro, bojudos, e cujas portas entre colunas tinham sido escancaradas. Via-se bem o seu interior onde se amontoava peças de linho, de seda, de merinó e de cassa da Índia pousadas em prateleiras sucessivas até bem no alto e, lá em cima, as plumas e flores artificiais deixavam ver suas cores delicadas, as meias de seda branca e os borzeguins feitos à mão, destinados à menina morta. (PENNA, 2001, p. 9)

Esse parece ser o motor circular que rege o epicentro dramático de todas as ações que se dão na naquele espaço. A casa grande do Grotão é composta por Dona Mariana, a mãe da menina morta, o comendador, que é proprietário das terras da fazenda e pai, e as primas, D.^a Inácia, D.^a Virgínia, Sinhá Rola e Celestina, que viveram a falência de suas fazendas e vivem na condição de agregadas na casa grande do Grotão. As primas representam a decadência no sistema de produção de café, e ali, na casa, cumprem um papel social de estorvo e de representação da crise por vir em toda a família.

Na outra ponta da narrativa, os moradores da comunidade do Grotão são cerceados num espaço rural bem típico das sociedades arcaicas nas fazendas de produção cafeeira. Ao longo do romance, somos apresentados ao cotidiano dos moradores da casa grande, em sua maioria escravos libertos e que ainda se mantinham numa relação violenta e dissimulada do que restou dos contratos entre senhores e servos. Esses escravos são mantidos num cerco regido pelas leis da sociedade patriarcal e escravocrata, sob o comando de um sistema regulador e hierárquico entre os indivíduos confinados na casa. À luz dessa breve ambientação da história, pode-se compreender que mais do que revelar o dia a dia desses sujeitos, seus hábitos e seus afazeres, há uma reflexão em torno de uma ordem econômica liberal do sistema escravagista e a sua sustentação para além da alforria dos escravos. No tocante a uma das muitas críticas sociais que estão no bojo da obra, podemos perceber a condição do escravo que continua desconhecido e desumanizado, mesmo tendo a sua alforria. As bases do sistema de escravidão no Brasil é parte inseparável e irreparável de toda a nossa história de tradição e violência desde a colonização, e é exatamente esse paralelo que podemos estabelecer na obra de Penna: (re)pensar a genealogia de uma tradição tão sólida e indestrutível a partir dos espectros.

Nesse ponto, a figura da menina morta está diretamente ligada a toda essa base hierárquica muito bem fortificada na casa grande e ao passado e presente dos escravos que permaneciam no Grotão. O enterro da menina desperta o desvelamento da dinâmica na casa grande, onde os escravos, ainda que ditos livres, não podem ter acesso ao que acontece em torno do cadáver da menina e muito menos podem circular naquele espaço:

O enterro devia-se fazer sem grande acompanhamento das pessoas que tivessem vindo, e não se devia tomar qualquer iniciativa nesse sentido.
- Não quero gritos nem manifestações excessivas – acrescentou, depois de curta pausa – e a senhora levará no carro, com Celestina, o... corpo.

- Primo Comendador – Disse Dona Virginia, com timidez – não sei se deva dizer, mas as negrinhas pediram licença para carregar o caixão, a pé, da casa ao cemitério... (PENNA, 2001, p. 33).

Passagens como a do excerto supracitado se repetem em outros momentos do romance, o que deixa bem evidente as barreiras e os limites invisíveis, porém muito concretos, estabelecidos entre os que tinham ou não o direito ao luto da menina. Sobre essa questão, Costa Lima nos atenta para o fato de que há algumas funções para a imagem da menina morta, a saber: a de canalizar para si representações diversas, a de potencializar o caos e a confusão e a de expor problemas nos princípios hierárquicos com que brancos e escravos eram organizados. Nesse contexto, é possível dizer que essa concentração de sentidos sob o espectro da menina morta mobiliza a dinâmica entre os escravos e deixa transparecer um certo afeto e carinho ao rememorarem os momentos em que a menina tentava intervir nas ocasiões de penalização e tortura pelo comendador.

A menina se converte numa contradição interna das vivências na casa, pois se por um lado remete a essa ternura, dada pela vontade utópica de pedir ao pai que parasse os castigos dado aos escravos, ao mesmo tempo ela representa a manutenção de todo o sistema de violência, controle e subjugação que era mantido na casa, e a sua intervenção acabava apenas se caracterizando como um momento de ternura por aqueles que assistiam às cenas. Os escravos eram levados para um galpão e ali sofriam os maus-tratos e, dessa forma, a menina era apenas um tipo de culto que pormenorizava as agressões. Por isso, o espectro da menina corresponde a uma incorporação paradoxal, uma imagem que se distingue do simples simulacro que não causa efeitos ou de um fantasma inofensivo e, numa dissimetria absoluta com tudo o que se conhece no mundo concreto, faz com que todos sintam-se vistos ou controlados por uma ordem inominável que produz um sentimento de ruína.

Essa sensação é produzida a partir de uma morte que, na verdade, não se completa como o fim da vida, mas que, pelo contrário, é o que se passa entre vida e morte. Num sentido mais amplo, em concordância com as ideias de Jacques Derrida, em *Espectros de Marx* (1994), nessa cena é possível vislumbrar um espectro que desajusta o presente vivo diante de outros fantasmas: daqueles que foram vítimas das guerras, das violências de estado, das políticas de genocídios e dos extermínios racistas, sexistas e imperialistas, ou mesmo os que nem tiveram direito de chegar à vida. Diante disso, a sensação de inadequação da qual os personagens do

romance são colocados parece um mecanismo para afirmar que é impossível, no contexto histórico que estavam inseridos, não estar numa dívida incalculável.

A não superação da morte é a não superação da herança violenta e patriarcal que está no cerne do escravismo na construção da sociedade brasileira. Para Simoni Rossinetti Rufinoni, em *Favor e Melancolia: estudos sobre A menina morta* (2010) a questão da morte dentro do encadeamento lógico do romance parece conduzir a uma leitura da insuperável história da escravidão no Brasil a partir do sentido do inacabamento da narrativa. Assim, essa estrutura nos revela as cicatrizes das relações escravocratas e da violência patriarcal que compõem toda a ambientação de incompreensão, incomunicabilidade, mistério e assombro da obra e que mesmo com a partida da menina na iminência da sua morte, algo insondável e inapreensível permanecia ali, nos mistérios da casa:

As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase juntos da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar dessa cor lívida que os cobrira, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto, desmentindo pela expressão extremamente pura e ausente do rosto. A verdadeira Sinhá-pequena, via-se, não estava ali, partira para muito longe, e viajava em altas nuvens, muito distante, e apenas seu vulto jazia sobre a mesa, esquecido [...] (PENNA, 2001, p. 28).

A menina parece mais presente na sua condição de morto-vivo, especialmente porque sua presença descarnada não permite o repouso da consciência daqueles que têm que conviver com a sua perturbação espectral. A espectralidade, também, por fim, elimina as fronteiras temporais entre presente e passado, de forma que o espectro desperta o olhar daqueles que estão vivos para as ruínas do passado e fixa uma disjunção na temporalidade. Vejamos. O espectro no romance não permite o cálculo do tempo, e por isso mesmo o seu tom melancólico, visto que há uma responsabilidade com o que a figura da menina representou e como agora seu espectro insiste em perturbar toda a dinâmica familiar, que ultrapassa o tempo presente e marca os sujeitos para além de todo o presente vivo. Há um passado que não pode ser enterrado e que justamente perturba a ordem do presente, ocasionando uma disjunção do tempo que não se realiza em sua totalidade.

Por isso, a vida com o espectro da menina morta é imprescindível no Grotão, pois as torturas e a desumanização dos escravos nas senzalas estão sob a mira daquilo que não haverá justiça [suficiente] para a reparação histórica, e por isso esse sentimento de melancolia e mesmo de incompreensão nos espaços onde as estruturas da escravidão permanecem. O romance, a todo momento, atesta que a alforria seria um documento de legalidade aparente

para a liberdade dos que estavam aprisionados nas senzalas, porque não houve de fato qualquer cisão ou destruição nas relações de servidão e exploração entre a casa grande e a senzala, e, ainda, os próprios escravos continuam sob a mira da soberania do comendador e dos funcionamentos da casa do Grotão.

Ainda na esteira do espectro da menina morta e a sua forma ambígua, tomemos um outro exemplo. Vejamos o caso de Mulata Libânia. Esta, descrita no romance como filha de branco com negro, mas sem qualquer conhecimento de sua origem familiar, era um pouco diferente dos outros escravos. Num outro contexto dos que ali habitavam, Libânia, por ter sido ama de leite da menina morta, tinha seus privilégios e acesso a outros espaços da casa. Entretanto, a morte da menina foi um momento de cisão nas relações de privilégio de Libânia nas dinâmicas da casa, especialmente quando intentava visitar o caixão da menina morta e teve seu acesso negado do administrador do Grotão, o senhor Justino:

O velho parou, pesadamente, com os pés bem longe do outro, o grande Alcobaça ainda nas mãos, e disse-lhe com autoridade, engrossando talvez propositalmente a voz:

- Nenhum escravo ou escrava, negro algum da fazenda vai acompanhar o enterro, e se eu souber de alguém que desobedeça, receberá dez palmatoadas! Para alguns, ou para algumas, mandarei por um grão de milho na palma da mão. (PENA, 2001, p. 39).

Libânia era uma das escravas que tinha mais confiança dos senhores e, portanto, proximidade da menina. Todavia, a ilusória alforria que por muito tempo havia lhe colocado numa posição de privilégio no dia a dia da casa em relação a outros escravos, naquele momento, com a morte e o enterro da menina, sua carta de alforria era invalidade diante do impedimento do luto de Sinhazinha. Nesta condição, a relação entre as duas delineia, mais uma vez, a imagem ambígua da menina morta, de maneira que a doçura e afeição que era atribuída à imagem de pureza e ingenuidade de uma criança aos poucos dava lugar aos pequenos gestos de ordem e submissão que regia o contato de Libânia com a Sinhazinha, ou Nhanhã, como era apelidada pelos escravos. Nas cenas que seguem os primeiros capítulos, Libânia rememora como “[...] passava os dias sob as ordens imperiosas da sinhazinha” (PENNA, 2001, p. 42), e de como aquela relação de senhora e serva incidia sobre o seu espírito e o seu corpo, bem como todo o seu processo de subjetivação. Os primeiros sinais da ambiguidade da figura da menina morta acompanham a cena de Libânia rasgando a sua carta de alforria e o reconhecimento de que a sua vida, subordinada e submissa à menina morta, não teria sentido.

Esses momentos de interdição dos escravos que habitavam as redondezas da fazenda do Grotão se expressam em muitos momentos na obra, mas principalmente quando as ações estão ligadas à tentativa de se aproximar dos acontecimentos que dizem respeito à menina. As leis e ordens insondáveis que cercam as proximidades da menina morta parecem enviar uma mensagem de que talvez o cadáver não esteja tão morto, tão simplesmente morto quanto o desaparecimento da carne tenta fazer crer. A menina, em sua forma de morto-vivo, produz uma série de efeitos a serem decifrados, que só existem na incompreensibilidade de todos que habitam ali e, por isso mesmo, na impossibilidade de entendimento da origem de todo o mal.

A menina morta rege a ordem estabelecida em sua própria ausência e opera na manutenção de toda a hierarquia entre senhores e servos que ali foi muito bem consolidada. Nesse ponto, recorro a Derrida², que aponta uma multiplicidade de espectros, ou, tomando-os como sinônimos, as imagens fantasmagóricas que nos frequentam ou que historicamente nos frequentaram, tais como o espectro do comunismo e do marxismo; o espectro neoliberal e a produção de fantasmas em nível econômico, político, social e midiático mundial, no caso da narrativa aqui analisa: o espectro da escravidão. Derrida nos alerta que um fantasma não morre nunca e está sempre a retornar, assim como aquilo dito morto talvez não esteja tão morto quanto o que ele chama de conjuração, entendida como conspiração, tenta fazer crer.

Derrida advoga o reconhecimento dos que não estão mais no presente, senão sob a forma de espectros, para uma ética possível, bem como novas possibilidades de uma política da memória e da responsabilidade, assim como uma revisão das dívidas históricas e de ações de reparação dessas dívidas. As raízes, que funcionam numa espécie de não-presença, sempre-presença, ou nada aparente, pouco se deixam claras, mas estão pulsando como um fantasma que se faz presente em todo e qualquer movimento familiar. Há uma ordem que ronda a fazenda do Grotão, mas que não é acessível.

O espectro da tradição se revela na tensão entre memória e esquecimento, na condição de reminiscência, de um vestígio ou indício mínimo de algum evento que não se deixa apreender nem a priori e nem a posteriori, e que faz com que o assombro do fantasma seja

² Nos estudos de Jacques Derrida, a espectralidade confere à leitura dos textos de ficção uma crítica radical aos limites dicotômicos e totalizantes, desestabilizando reducionismos, essencialismos e conceitos rígidos por meio da *différance*, que é detidamente aprofundada por Derrida em *Gramatologia* (2004) e *A escritura e a diferença* (2010). Sob o pensamento da *différance*, ou seja, de um deslocamento da lógica binária opositiva, bem como de uma metafísica da presença, a construção ficcional por meio de rastros, a saber, aquilo que não se completa e não tem seu sentido a priori em presença, não corrobora numa representação histórica, mas opera justamente nessa impossibilidade do que não pode ser recuperado em totalidade, sob a forma da espectralidade.

possível. A representação da Sinhazinha nas memórias dos escravos, sob essa forma de reminiscência, recupera vestígios da exploração que supera e ultrapassa a memória afetiva que se tinha da menina e traz à tona uma complexificação no papel paradoxal e aporético do espectro da menina morta na narrativa. Por meio do que está disponível, ou seja, do rastro, dos indícios desusbtancializados que tornam a simplicidade do presente como algo impensável, estabelece-se um tempo fora do eixo, sempre em atraso: ou seja, a morte da criança interrompe a vida que se deveria seguir no grotão e põe em suspensão qualquer possibilidade de cisão do aprisionamento dos que ali estavam.

Num último contraponto com o espectro da menina, num salto temporal no romance, as cenas que entrecortam a metade da narrativa e o seu desfecho é tomada pela chegada e ascensão de Carlota, irmã mais velha da menina na narrativa. Sob a representação daquilo que emerge contra o sistema que sombriamente estava estabelecido no Grotão, Carlota, ao dar carta de alforria aos escravos ao final do romance, que é muito representativa da continuação da história da escravidão, se apropria do lugar que era de posse a menina morta, reafirmando a impossibilidade de superação de tudo aquilo que Sinhazinha representou nas estruturas da Casa grande e da Senzala. Os escravos, a partir daquele momento de alforria e suposta liberdade, se encontram como sujeitos deslocados, sem lugar, sem rumo, sem qualquer direito à propriedade de si mesmos, restando-lhes o desaparecimento ou a volta à casa grande na mesma condição de submissão e ordem, mas talvez sob outras nomenclaturas. Assim, o Grotão se reconstitui, mas na forma de um lugar fantasmático onde as mesmas ordens da escravidão se metamorfoseiam e sobrevivem sob a persistência de um presente passado. Retomando as ideias de Ruffini, a “[...] morte como estrutura de perda não é superada” (RUFFINI, 2010, p. 184), e a menina, que é retomada como um culto à imagem, em sua virtualidade, ali ainda permanecerá, como um personagem tão poderoso quanto impalpável, e virtualmente muito mais eficaz do que qualquer presença viva.

A caracterização de tudo o que aconteceu no Grotão parece seguir as especulações de Adauto Novaes (1992) sobre o exercício de se pensar o tempo e a história: a história não é, pois, a passagem de um amontoado de fatos desordenados a ideias abstratas atemporais. Como trabalho de pensamento, ela é “[...] a retomada de operações culturais começadas antes de nós, seguidas de múltiplas maneiras, e que nós ‘reanimamos’ ou ‘reativamos a partir do nosso presente’” (NOVAES, 1992, p.11). Sendo assim, em *A menina morta* os elementos do

passado e de uma tradição colonizadora e escravocrata são mobilizados para a consolidação de tradições que dão seguimentos à construção da nossa nação e dos Estados modernos que regem os nossos modos de vida ainda hoje.

A narrativa vai muito além do pensamento em torno da cisão entre a casa-grande e senzala, e que, sem pretensão de qualquer apreensão total da discussão, nos direciona a pensar que a escravidão, diferentemente do que pode ser comumente pensado em relação às questões abolicionistas, se faz muito presente e muito fortificada no presente. À respeito dessas questões, será com *Lavoura arcaica* que seguiremos, numa outra proposta estética e temática, muito singular, por sinal, mecanismos muito próximos dos quais discutimos na obra de Penna. Vejamos.

Lavoura arcaica e os espectros da violência

Se advogamos que *A menina morta* não tinha o tema da escravidão como sustentação de todo o romance, mas sim seus fantasmas e o espectro como princípio de composição organizacional num espaço assombrado, a obra *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, de fato também não é uma novela centrada na Ditadura Militar brasileira, nem mesmo um romance cujas pretensões temáticas girem apenas em torno da família patriarcal. Esses tempos de violência e repressão são somente possíveis por seus rastros e vestígios que penetram no cotidiano e tomam uma proporção fantasmática. O tripé composto pelo autoritarismo, pela violência e pela repressão, legado dos tempos de regime militar, e que se mistura às raízes milenares da família libanesa e sua cultura não-ocidentalizada, agora invade as relações, contamina espaços e assombra as memórias sem que seja nomeado. Contudo, há uma inibição de qualquer desvelamento dessa origem violenta encarnada no romance, e que é o elemento chave da narrativa que interrompe a des-coberta, ou a revelação, no seu sentido mais metafísico, dos resíduos arcaicos herdados de culturas longínquas e que não necessariamente pertencem a determinado tempo-espaço narrado, como no caso da tradição familiar que é exemplar na obra. Há uma reflexão sobre como uma família ou uma sociedade se organiza sob valores e tradições, e como estes são muito bem consolidados e estão no cerne da família patriarcal e na gestão de um estado autoritário.

A rememoração nas narrativas aqui remete o tempo todo a um originário de todo o caos instaurado, mas o que fica ao leitor é a impressão de que há uma origem, mas não o seu

acesso. De fato, os eventos, que se produzem como rastros, nunca completos, aparecem como ocultação de si; tudo é dissimulado e julgamos saber do que se trata, e a dissimulação do texto pode levar séculos para se desfazer. É preciso olhar o texto sem nele querer tocar, abrir-se ao jogo de acompanhar o oculto, que é onde se reveste a economia do texto de *Lavoura arcaica*.

Uma das possíveis leituras do título da obra, *Lavoura arcaica*, é a de um microcosmo regido por dois princípios da ordem: em primeiro lugar, a natureza das coisas, advinda da ideia de “Lavoura”, e de outro ponto, o conservadorismo/tradição/ordem na palavra “arcaica”. Nesse jogo, a anterioridade destrói qualquer expectativa de tocar a origem; ali, a vida é dada por meio de rastros e vestígios que constituem uma repetição originária, em que a primeira vez, a origem de tudo, a *arkhê*, ou melhor, tudo o que há de mais arcaico, só vem à consciência pelo exercício da repetição das impressões que, por si só, já modifica o acontecimento. A escavação da memória e um retorno à origem dão lugar ao redescobrimento de um tempo perdido, a tentativa do acesso a um lugar de autoridade, imprimindo quase a constituição de um arquivo a ser acessado. A *arkhê*, em arcaica, nos lembra Derrida, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2000), designa, ao mesmo tempo, começo e o comando de tudo, a partir de dois princípios: o princípio ontológico, onde as coisas começam, mas também o princípio da lei, onde se exerce a autoridade e a ordem social de um lugar. Mas a *arkhê* também conserva um tipo de arquivo da memória, um abrigo cuja contrariedade reside na incapacidade de abrigar ou estocar as impressões da memória para que sejam acessadas.

Na verdade, este acesso à originalidade de um acontecimento não se efetua nunca de forma viva, neutra e inocente, senão pela censura, pela cifragem e pelo recalçamento dos registros na *arkhê*. Cabe então advertir ao leitor que as forças mobilizadas por André não permitem com que essa busca pelo originário opere em uma relação metafísica clássica da presença da origem e do desvelamento do mistério. Em *Lavoura arcaica* nada se faz na forma da presença concreta e acessível, pelo contrário: a memória não concebe a *arkhê*, a origem, de forma estática, e, portanto, não há um arquivamento que se complete na presença do acontecimento. O horizonte do arquivo é o da febre e o do mal-estar, e que faz com que seu acesso se dê por um retorno repetitivo e compulsivo e resulte na pulsão de destruição que o traço arquivolítico do arquivo concebe. A tentativa de retorno à origem dos fatos na obra é movida por esse mal de arquivo, ou melhor, pela tentativa compulsiva de retorno a uma

pretensa origem que se quer fazer presente por aquele que a procura, mas que o arquivo sempre perde. É esse mecanismo que impede com que a obra se concretize de forma fechada acerca de um único evento, temática ou tese. Esse inacabamento antecede os jogos metafóricos e simbólicos na obra e interrompem todo e qualquer movimento de revelação de um segredo ou da verdade.

Para reiterar tal prerrogativa, recupero, brevemente, as contribuições que Jacques Lacan traz em seu *Seminário. Livro 2* (1988) ao pensar a psicanálise a partir da linguagem e o inconsciente como um espaço de trocas sociais, e não como um depósito onde os traços e impressões da origem estariam ali disponíveis para acesso a qualquer momento. Nesse caso, entre muitas discordâncias, uma exceção: Há um possível ponto de convergência entre as ideias de Derrida e Lacan quando ambos reconhecem que não há de fato uma verdade inconsciente a ser revelada ou uma origem a ser encontrada, pois tanto a origem quanto a verdade não são pensáveis na forma de presença, mas sim em traços provisórios que produzem significações a partir de um sistema de diferenciação. Não há nada na memória que seja arquivo do acontecimento, uma vez que as lembranças não são arquivadas como impressões das coisas, mas sim como traços e fragmentos. O sentido que se busca na origem nunca esteve presente, ele só pode ser reconstituído mais tarde, à posteriori, pela reprodução e pela interpretação. É nesse processo que elementos do passado, ou aspectos totalmente novos, são mobilizados para reestruturar ou mesmo inventar tradições.

Em se tratando dessa indefinição da origem, dentre as muitas leituras que são feitas da obra pela vasta e rica fortuna crítica de *Lavoura arcaica*, a tese de doutorado intitulada *Ao lado esquerdo do Pai* (1991), Sabrina Sedlmayer aponta que já na epígrafe do romance, que faz referência ao poema de Jorge de Lima, da obra *A invenção de Orfeu* (1952), temos um início de discussão para essa problemática. Numa breve síntese, Jorge de Lima parece evocar imagens de um passado perdido, especificamente da infância, que teimam em assombrar o presente e que tratam de uma origem indefinida. O poema de Lima parece deixar rastros em Raduan Nassar, pois ambos constroem textos que evocam restos de imagens do passado, transfigurados numa certa metaforicidade exacerbada. Se por um lado essas metaforicidades ludibriam o leitor com imagens grandiosas e uma poeticidade incomparável, por outro deixam claro que as rememorações não são acessíveis. Se em poucos versos do poema de Lima temos a imagem de uma origem da infância que não se revela, e por isso mesmo somente assombra

o presente a partir e cenas, em Nassar há apenas reminiscências do vivido: o passado não se revela e nem se deixa fazer presente. Vejamos mais detidamente.

Narrado em primeira pessoa, a obra é marcada pela fuga e retorno de André, o filho pródigo, ao seio da família, bem como pelas tensões desencadeadas pela relação incestuosa com sua irmã, Ana. O romance é estruturado em dois momentos ou situações limites para a trama: a partida e o retorno de André ao centro da família. A primeira parte do romance é construída por um único e longo período, alternando entre capítulos ímpares que trazem um princípio de composição e um fio narrativo mais consistente, enquanto a segunda parte consiste, basicamente, na interrupção proposital desse fio narrativo. O núcleo dramático confere ao jogo do texto um aspecto letárgico que se dá via embaralhamento dos vestígios e rastros das leis ancestrais de uma cultura arcaica, mediterrânea, libanesa, e de sólidos valores judaico-cristãos que são prolongadas nas figurações da família.

Na outra ponta das redes textuais e dos estratagemas elaborados por Nassar, está a inserção da parábola bíblica do Filho Pródigo. Sob o enaltecimento do perdão, da reconciliação, da civilidade e da misericórdia, a parábola retrata o filho miserável e mundano em seu retorno à família. O filho, nesse caso, carregado de seus pecados e misérias mundanas, seria perdoado e recebido com felicidade por todos, num momento cuja a única ordem é a de que não se atente ao passado, mas somente ao futuro e ao retorno do filho graças à generosidade do pai. Contudo, a inversão proposta em *Lavoura arcaica* propõe justamente a desconstrução da ideia do retorno sob os moldes de um pacto de civilidade e amenidade entre os membros da família, cujo passado e seus percalços seriam simplesmente apagados. Na contramão, o retorno, então, é a chave trágica e estruturante da ideia de que não há conciliação, superação e nem perdão do passado.

Nas leituras precisas e muito bem conduzidas por André Luis Rodrigues, em *Ritos da Paixão* (2006), a violência no romance, para além das camadas mais visíveis, como a violência do corpo, da palavra, da retórica, também se dá no âmbito da manutenção da unidade da família ou do Clã. A individualidade não tem lugar no cerco fechado da família de *Lavoura arcaica* e, na verdade, deve estar sempre submetida a uma lei maior e incondicional aos interesses do grupo. O cerco construído ali tem como objetivo inibir as contaminações sociais de acordo com o crivo moral da tradição familiar, e, por isso mesmo, sob a influência das palavras de ordem do pai, o grupo deve ser capaz de trazer realizações elevadas no tocante

a um ideal de purificação moral e devoção dos indivíduos a um ideal. Essa constatação nos rememora um clássico texto do Sigmund Freud, intitulado *Psicologia de Massas* (2011), em que advoga que para um grupo o isolamento do interesse pessoal e das potencialidades das individualidades não pode ser proeminente, pelo contrário, a capacidade retórica e intelectual do líder e do grupo deve estar sempre acima da de um indivíduo.

Com isso, na família, fechada pelo cerco, nada mais pode adentrar, segundo os sermões do próprio pai. Apesar de anteceder qualquer espaço-tempo que possamos vislumbrar em decodificar no romance, essas alusões à violência, ao autoritarismo e à ordem muito nos remetem às relações de texto e contexto que a obra, na grandiosidade de sua polissemia, nos possibilita. Dentro dos limites de um clássico e respeitando todas as inesgotáveis possibilidades interpretativas, das feitas ou das que estão por vir, vejamos mais detalhadamente como essas questões se desenvolvem. O tempo do romance e o tempo da escrita e publicação da obra apontam para uma disjunção temporal que resulta no embaralhamento das formas de violência advindas da herança família de uma tradição distante, e de suas reapropriações e ressignificações que aconteciam em 1964. Ali, as formas de interdição e repressão não eram inventadas, mas eram sim advindas de um outro tempo e reanimadas. Nesse caso, numa outra camada de leitura, Nassar, por meio de simbologias e alusões, ou de uma bela tensão entre o não-dito e o vivido (cf. SÜSSEKIND, 1985), conseguiu abarcar grandemente um contexto ideológico de repressão, violência e controle de um país que não somente havia passado por um golpe militar, em 1964, mas que também teve parte de sua história rasurada por aquele evento catastrófico. Esse tempo não poderia ser mais propício para uma literatura que pudesse substituir as representações dos grandes temas da época por tratamentos estéticos mais sutis, que trabalhassem a partir dos rastros e dos vestígios desses tempos de censura, poder e autoritarismo. A crítica do autoritarismo e das formas de repressão se distancia esteticamente da escrita realista da literatura brasileira na década de 1930, e traz no bojo das construções ficcionais um estilo mais metafórico, mas não menos obsessivo com o fantasma da censura, da violência e da repressão.

Assim, a tomada de consciência em relação às diversas formas em que o poder e a violência regem tanto a nossa história quanto a vida social é a principal temática na literatura pós-1964, em que são exploradas as origens do poder e da violência no invólucro de uma certa invisibilidade com que se propagava no particular, no cotidiano, no corpo, na

sexualidade e mesmo no núcleo familiar. A partir de 1964, a literatura se volta para o poder existente fora dos grandes eventos públicos e históricos, e fixa suas raízes no enfrentamento do poder reacionário não somente como disputas armamentistas, instituições de poder e corpos, mas também o seu espírito, ou melhor, o seu espectro. Parte da nossa literatura produzida após 1964-1985 atesta uma espécie de legado traumático dos governos militares, sob a forma de resíduos autoritários que contaminaram não somente as estruturas sociais, mas também as relações pessoais e que podem ser destacadas a partir de um exame mais preciso da violência simbólica e do autoritarismo representados pelo contexto familiar ficcionalizado em *Lavoura arcaica*. No caso da obra, as personagens conviviam com os fantasmas históricos milenares, fundidos aos fantasmas da ordem e violência presentes. Eis o ponto limítrofe que impede reduções temporais.

Soma-se à trama, ainda, a posição autoritária do pai, e, principalmente, as aparições espectrais do avô nas memórias da família, como uma aparição descarnada que demarca uma espécie de origem da ordem familiar na narrativa. Nesse caso, a espectralidade é dada por uma posição hierárquica de poder que remonta o histórico de violência e repressão familiar, como podemos ver na seguinte passagem, cuja figura do avô demarca essa relação espectral:

[...] é na memória do avô que dormem nossas raízes, no ancião que se alimentava de água e sal para nos prover de um verbo limpo, no ancião cujo asseio mineral do pensamento não se perturbava nunca com as convulsões da natureza; nenhum de nós há de apagar da memória a formosa senilidade dos seus traços; nenhum de nós há de apagar da memória sua descarnada discrição ao ruminar o tempo em suas andanças pela casa (NASSAR, 1982, p. 51).

Há, na família, um elemento chave que representa, antes de tudo, uma entidade de toda a relação de poder e autoridade no bojo da obra. É ali que dormem as raízes familiares, ou que se instaura um centro originário de todas as tensões que permeiam a relação familiar. O avô aparece sob a forma de espectro, uma entidade existente na família que é evocada como presença descarnada, um fantasma que ali paira. Assim, revisitar as raízes familiares é lidar com a ideia de transferência e transmissão de uma tradição familiar. André só consegue falar de si mesmo ao reelaborar a história da família, ao decidir aceitar a herança que circunda seu pai e seu avô, e, principalmente, ao escolher ir contra essa espécie de ordem familiar ao insurgir contra o peso das bases extremamente solidificadas da tradição.

O cerne da violência simbólica, ou mesmo desse tripé violento que chega como uma outra herança, que nesse caso é também a da ditadura, se mistura e se complexifica numa

relação cujas porosidades desfazem os limites temporais do que foi a incorporação das relações violentas e autoritárias da ditadura militar e do próprio símbolo de hierarquia e autoridade que o avô representava para a família. É possível examinar o núcleo familiar como um microcosmo de uma sociedade cujas bases são solidificadas no autoritarismo e na repressão do contexto ditatorial, especialmente no tocante aos espectros da ditadura que continuam a nos assombrar.

Os preceitos do pai seguem uma espécie de ciclo violento que suprime as possibilidades de existências individuais que não sigam as leis milenares naquele espaço. Essa composição de violência retórica e supressão das individualidades é que parece levar André a mostrar como esses preceitos são contraditórios e levados ao extremo por seus dogmas infundáveis. No entanto, André não consegue discernir a origem e o comando de toda essa ordem instaurada no seio de sua família. Decodificar e afrontar os sermões do pai não interrompe a progressão da transmissão das origens e leis familiares que vão sendo lavradas ao longo dos tempos pelas palavras do pai e, numa outra ponta da casa, nas figurações espectrais do avô.

Diríamos, numa espécie de risco especulativo-teórico, que a metaforicidade, cuja presença é de fato marcante na economia do romance, não é necessariamente o que distende os sentidos e nos lança nos tecidos polissêmicos do texto. Muito mais presente na base da trama está a dissimulação da escritura estabelecida quando a escrita parece ser uma revelação de imediato (um ato de velar e des-velar que sempre é interrompido), mas, ao mesmo tempo, se mostra relativa ou transitória. O texto se oculta a todo momento, desanimando quem acredita dominar o jogo. Esse é o movimento que parece estruturar *Lavoura arcaica*. Nesse jogo, a anterioridade destrói qualquer expectativa de tocar a origem; ali, a vida é dada por meio de rastros e vestígios que constituem uma repetição originária, em que a primeira vez, a origem de tudo, a *arkhê*, ou melhor, tudo o que há de mais arcaico, só vem à consciência pelo exercício da repetição das impressões que, por si só, já modifica o acontecimento. É nesse processo que elementos do passado, ou aspectos totalmente novos, são mobilizados para reestruturar ou mesmo inventar tradições.

O cuidado com a perenidade da palavra ancestral e com a tradição, que se revestem ao longo dos anos e tomam novas formas, é crucial para a compreensão do texto. Há um papel político urgente nos modos de leitura da obra, especialmente na tarefa de rever a genealogia

das tradições e dos conceitos. Desse modo, *Lavoura arcaica* não nos deixa esquecer de que a violência, o autoritarismo, a ordem, o patriarcal, o dogma e a história dos vencedores nos antecedem num originário inapreensível e seus traços e rastros são reaprendidos no processo de fortalecimento e revigoramento do estado de exceção que se implantou a partir do Golpe Militar. O romance não busca refletir somente sobre aquele momento presente, mas pode-se pensar como se chegou até ali. Há um pensamento revigorante sobre as nossas raízes de violência, cujos processos de conciliação nos impediram de um luto crítico para que pudéssemos mobilizar uma política de reparação histórica.

A revolta de André, em nossa leitura, tem menos a ver com qualquer rompimento com a tradição ou mesmo transmissão, uma vez que essa tradição não se aniquila, mas se afirma em todo o romance, e tem mais a ver com o que fazemos com essa tradição. O embate entre pai e filho não encena de forma simplória ou alegórica a luta entre tradição e moderno, mas vai além do rompimento dessas relações dicotômicas e nos situa na esfera da violência e do autoritarismo capazes de nos remontar aos esquemas políticos e ideológicos da época, dos quais a literatura brasileira da década de 1970 era atravessada: as bases culturais e subjetivas da ditadura solidificada no núcleo familiar e nas relações interpessoais.

As forças de lei, de autoridade e as formas mais simbólicas de violência, no rastro da repressão de 1964, se metamorfoseavam numa espécie de ícone do conservadorismo e dos bons costumes, e eis uma das forças do romance de Nassar: a figura da família tradicional. O pós-1964 revigora a noção de família, colocando-a no centro da ideia de nação, somada às tradições cristãs que parecem ir ao encontro tanto de um nacionalismo exacerbado quanto na solidificação de um centro dogmático e autoritário que é o fortalecimento da família cristã e patriarcal. Rituais religiosos, falas em defesa dos bons costumes, preservação das crenças Cristãs, flerte com um certo purismo e puritanismo higienizador de diferenças, e, principalmente, o estabelecimento de figuras autoritárias encarnada no que há de mais violento e obscuro das heranças de um estado autoritário e militarizado e que regem a ordem e a o controle familiar. Em parte, sem fechar o ciclo de assombros e raízes milenares que circundam a obra, são essas umas das forças motrizes das quais a figura de André tanto herda e enfrenta, quanto tem que decidir o que fazer com o que lhe foi legado.

O autoritarismo é representação perfeita da figura dos pais nesse núcleo familiar, cujos membros zelam pela tradição que rege da família, pela obediência e pela ordem, mas que, de

repente, ao insurgir o filho pródigo, numa espécie de hostilidade incondicional, incalculável e incomensurável, no caso de André, chega para perturbar o curso das coisas. Parte da obra é permeada por esse embate entre as gerações, André como filho pródigo, o pai como a figura do autoritário e o avô como herança. No entanto, mais do que o embate com o pai, e mais importante para a nossa análise, a figura com que André se depara ao longo da trama é, na verdade, a do fantasma do avô, como vimos anteriormente, garantindo, assim, que haja uma ação de estar-com os espectros, com aquilo que é indecível, para que essa reparação histórica e familiar não se dê por meio da justiça violenta do direito e da lei, mas que seja uma reparação impossível por meio da convivência com aquilo que está ali, nem vivo e nem morto, mas impalpável.

Em uma das cenas, André remexe o cesto de roupa suja a fim de encontrar a verdade da família no cotidiano:

[...] bastava suspender o tampo e afundar as mãos pra conhecer a ambivalência do uso, os lenços dos homens antes estendidos como salvas pra resguardar a pureza dos lençóis, bastava afundar as mãos pra colher o sono amarrado das camisolas e dos pijamas e descobrir nas suas dobras, ali perdido, a energia encaracolada e reprimida do mais meigo cabelo do púbis [...] (NASSAR, 1982, p. 37).

A história só consegue vir à tona pelas relações com os objetos que permeiam a casa, a saber: a mesa, os lençóis, o vinho, e, principalmente, as roupas sujas, que carregam pequenas narrativas destrutivas acumuladas ao longo da vida e que André não consegue encontrá-las, senão por meio desses rastros. Em *Lavoura arcaica*, a verdade não está à frente como estava para Édipo, na clássica trama trágica de *Édipo Rei* (2001), pois André tem que remexer o baú ou o museu familiar para encontrar no cotidiano os resíduos, os rastros e vestígios daquilo que é inconfesso. Daí que a história em *Lavoura* não pode ser recuperada em sua plenitude, pois André deve se atirar ao cesto de roupa suja, afundar as mãos nos objetos contaminados para conhecer, ali, fragmentos da história que se desdobra no microcosmo da casa.

Tudo se desenvolve pela forma de espectralogia: um passado que se recusa a morrer e assombra o presente como forma de herança e dívida. O termo espectros, em Derrida, está ligado à ideia de *hantologie*, ou *espectralogia*, que se opõe à ontologia binária do ser, uma das grandes faces do pensamento derridiano. Em *Espectros de Marx* a proposta é ir além da ontologia, pensando aquilo que nunca se faz inteiramente presente, mas na forma de rastro. A imagem é, então, a do espectro. A indecidibilidade derridiana (nem isto, nem aquilo) visa

eliminar de vez os binômios metafísicos, e por isso a fantasmologia, que opera nas inconsistências do real, se opõe à ontologia. Ou seja, o espectro se encontra no terreno do indecidível, numa espécie de aparição inaparente, pois ele não está nem vivo, nem morto.

O fantasma aparece e desaparece nas ações cotidianas, no cesto de roupas sujas, nas gavetas que escondem os segredos da casa, nos corredores, na fala do pai, no choro da mãe. Nesse caso, segundo Augusto Fischer (1991), são nesses espaços que a figura fantasmagórica do avô assombra a narrativa e se constitui de uma construção vital para a trama. A representação fantasmagórica do avô marca parte da narrativa de *Lavoura arcaica*, especialmente no reconhecimento que “[...] seria exagero dizer que a sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 1982, p. 138), sendo na memória do avô, no topo da cadeia hierárquica da família, que dormem a fundação das raízes da família, o que bem evidencia esse aprisionamento às sombras da história familiar. Dessa forma, *Lavoura arcaica* pressupõe a responsabilidade com uma história que assombra e evoca explicações sobre as histórias desses sujeitos que só podem ser recuperadas por vestígios e hábitos cotidianos.

Considerações finais

Destoando da produção artístico-literária e historiográfica que se debruça sobre temas como o da escravidão, do patriarcalismo, da violência história e das relações de poder, *Lavoura arcaica* e *A menina morta* desviam-se da tradicional narrativa memorialística e revigoram os horizontes dos estudos de eventos traumáticos em nossa cultura através de um tratamento ético, político e estético que faz com que as vozes das vítimas ecoem no presente de forma viva, e não sejam apenas arquivadas na memória coletiva. A condição espectral põe em cena uma ficção disseminante da viseira que limita a percepção do fantasma do passado para que o presente seja visto de uma disjunção, em que o tempo fique fora do eixo, para que se repense os limites temporais entre presente e passado. Há alguns fatores que não foram contemplados e compreendidos nos anos que se seguiram de debate sobre nossas heranças da ditadura militar e a responsabilidade com o passado escravocrata e patriarcal.

Não há tanto uma reflexão dos fenômenos da ditadura militar e nem da escravidão de forma documental, mas sim uma literatura acerca do que ainda se mantém como vestígio, ruína e espectro. Nesse caso, percebe-se ainda a presença alicerces da opressão preservados

não somente por meio da violência institucional ou estatal, mas principalmente pela planificação de um certo estado ditatorial no cerne das relações privadas, familiares e na própria constituição subjetiva do sujeito. Como consequência, essas obras se estabelecem num campo de crítica radical aos mecanismos metafísicos e dogmáticos que estão nas estruturas da nossa historiografia, da vida social e da existência.

A forma como nossas dívidas históricas e nossas heranças de violência e catástrofe são colocadas por Penna e Nassar distende os caminhos banais e triviais e nos permite estabelecer uma crítica não a partir da representação dos acontecimentos históricos, mas pelos seus rastros e vestígios que permanecem no que temos enquanto sociedade hoje e nos assombram de forma muito consistente.

REFERÊNCIAS

- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, 2000
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. *Lavoura Arcaica foi ontem*. *Organon*, UFRGS, Instituto de Letras, Porto Alegre, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HOBSBAWN, Eric J. *A era dos extremos*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LACAN, Jacques. *Seminário. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- LIMA, De Jorge. *A invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MIRANDA, Wander Melo. *Nações Literárias*. São Paulo: Ateliê Editorial 2010.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1954.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da Paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2010.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Artigo recebido em fevereiro de 2019.
Artigo aceito em abril de 2019.